



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: „Dusze przemierzają wieki, jak chmury przemierzają niebo” —
Tożsamość sieciowa w filmie “Atlas chmur”

Author: Sonia Front

Citation style: Front Sonia. (2018). „Dusze przemierzają wieki, jak chmury
przemierzają niebo” —Tożsamość sieciowa w filmie “Atlas chmur”. “Er(r)go.
Teoria–Literatura–Kultura” (Nr 37 (2018), s. 63-77)



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Sonia Front

Uniwersytet Śląski w Katowicach

„Dusze przemierzają wieki,
jak chmury przemierzają niebo” —
Tożsamość sieciowa w filmie *Atlas chmur*

W narracjach science fiction XXI wieku figura cyborga została zastąpiona przez nową grupę bohaterów liminalnych: awatara, klony, świadomą sztuczną inteligencję, jednostkę genetycznie zmodyfikowaną oraz człowieka oderwanego od właściwej mu temporalności. Figura cyborga przestała być źródłem kulturowego, społecznego i politycznego niepokoju wraz z coraz większą integracją technologii w życie codzienne, którego stała się nierozdzielalną częścią¹. Technologia, a z nią cyborg, nie stanowią już Innego ani nie zagrażają spójności tożsamości osobowej. Spójna tożsamość osobowa to natomiast kwestia problematyczna w przypadku wymienionych powyżej liminalnych postaci, dominujących w XXI wieku.

W narracjach o klonach, takich jak *Wyspa* (*The Island*, Michael Bay, 2005) i *Nie opuszczaj mnie* (*Never Let Me Go*, Mark Romanek, 2010), w których klony są dawcami organów, czy *Orphan Black* (2013–2017), gdzie klony służą eksperymentom naukowym lub celom militarnym, bohaterowie walczą o uznanie ich za pełnoprawne jednostki. W *Surogatach* (*Surrogates*, Jonathan Mostow, 2009) tytułowi surogaci to zdalnie sterowane awatary, poprzez które ludzie wchodzi w interakcje ze światem zewnętrznym, cały czas przebywając w zaciszu domowym. W filmie *Avatar* (James Cameron, 2009) paraplegik Jake Sully (Sam Worthington) eksploruje biosferę nowo odkrytej Pandory, zamieszkałej przez humanoidy Na'vi, za pomocą hybrydy genetycznie zmodyfikowanego ciała Na'vi zdalnie sterowanego przez jego umysł. Podczas gdy w filmach tych bohaterowie świadomie wykorzystują awatary do swoich celów, w dziełach takich jak trylogia *Matrix* (Wachowscy, 1999–2001) czy *Trzynaste piętro* (*The Thirteenth Floor*, Josef Rusnak, 1999) odkrywają oni, że zostali uwięzieni w symulacji. W innych narracjach, takich jak *Battlestar Gallactica* (Glen A. Larson, Ronald D. Moore, 2004–2009), *Ona* (*Her*, Spike Jonze, 2013) czy *Westworld* (Jonathan Nolan, Lisa Joy, 2016–), stworzona przez człowieka sztuczna inteligencja okazuje się świadoma i pragnie wyzwolić się z narzuconej jej roli. Bohaterowie genetycznie zmodyfikowani, tacy

1. Rhys Owain Thomas, *Terminated: The Life and Death of the Cyborg in Film and Television*, w: *The Palgrave Handbook of Posthumanism*, ed. Michael Hauskeller, Curtis D. Carbonell, Thomas D. Philbeck, Palgrave Macmillan, New York 2015, s. 64.

jak mutanci, superbohaterowie czy inne jednostki ze szczególnymi umiejętnościami, albo służą ludzkości, tak jak *Niesamowity Spiderman* (*The Amazing Spiderman*, Marc Webb, 2012), *Heroes* (Tim Kring, 2006–2010), *Alphas* (Michael Karnow, Zak Penn, 2011–2012) czy *Intelligence* (Michael Seitzman, 2014), albo też zostają uznani za zagrożenie i ścigani, jak *The Tomorrow People* (2013–2014).

Bohaterowie oderwani od właściwej sobie czasoprzestrzeni to bohaterowie podróżujący w czasie lub nawigujący światy równoległe (np. w *Sliders* – piąty wymiar [*Sliders*, Tracy Tormé, Robert K. Weiss, 1995–2000] czy *Fringe: na granicy światów* [*Fringe*, J. J. Abrams, Robert Kurtzman, Roberto Orci, 2008–2013], i wielu innych), albo znajdujący się w czasoprzestrzeniach niemożliwych, takich jak Black Lodge w *Miasteczku Twin Peaks* (*Twin Peaks*, David Lynch, 1990–1991) czy po Drugiej Stronie w *Stranger Things* (Matt Duffer, Ross Duffer, 2016–). Innym przykładem są sytuacje, gdy świadomość jednostki zostaje przetransferowana do nowego ciała. W *Kluczu do wieczności* (*Self/less*, Tarsem Singh, 2015), *Drugim życiu* (*Second Chance*, Rand Ravich, 2016) czy *Altered Carbon* (Laeta Calogridis, 2018–) bohaterowie przyjmują nowe ciała, co staje się sposobem na przedłużenie im życia; natomiast w *Kodzie nieśmiertelności* (*Source Code*, Duncan Jones, 2011) świadomość protagonisty zostaje wysłana za pomocą programu komputerowego w ciało pasażera pociągu do przeszłego segmentu w czasie, w celu zdobycia informacji o zamachu terrorystycznym. W *Podróżnikach* (*Travelers*, Brad Wright, 2016–) ludzie z dalekiej przyszłości przenoszą swoją świadomość w ciała osób z XXI wieku, by podjąć kroki zapobiegające zagładzie ludzkości. W serialu *Dollhouse* (Joss Whedon, 2009–2010) kilku młodym ludziom wymazano świadomość, by czasowo wgrywać im różne świadomości innych ludzi, zapisane na dyskach, i potrzebne do wykonania danego zadania zleconego przez klienta. W *Transcendencji* (*Transcendence*, Wally Pfister, 2014) ciało zaś nie jest już potrzebne – to komputer staje się nośnikiem ludzkiej świadomości. Odmiennym przykładem bohaterów wykorzenionych ze swojej czasoprzestrzeni jest ósemka bohaterów serialu *Sense8* (J. Michael Straczynski, Wachowscy, 2015–2018), mieszkających w różnych miastach świata, którzy odkrywają, że są połączeni psychicznie i mogą „pożyczać” sobie różne umiejętności, a także komunikować się telepatycznie.

Wprowadzenie tych postaci liminalnych do narracji XXI wieku staje się pretekstem do zadawania pytań filozoficznych i politycznych. Jak traktować Jake’a z *Avatara*, którego świadomość zostaje w końcu na stałe zintegrowana z ciałem Na’vi? Czy klony to własność intelektualna firmy, która je opatentowała, czy jednostki, którym przysługują prawa człowieka? Jak traktować mutantów czy świadomą sztuczną inteligencję? Czy człowiek po transferze świadomości do innego ciała to ta sama osoba? Jaka jest relacja pomiędzy osobą a jej alter ego w świecie równoległym? Te i inne pytania zastanawiają się więc nad granicami

człowieczeństwa, nad spójnością tożsamości osobowej i jej trwaniem w czasie i poprzez zmianę, a także nad znaczeniem ciała dla tożsamości.

Atlas chmur

Jednym z filmów, które eksplorują kwestię (nie)spójności tożsamości, jest *Atlas chmur* (2012) Toma Tykwera oraz Lany i Lilli Wachowskich. Reprezentuje on koncepcję tożsamości sieciowej przez zestawienie ze sobą sześciu opowieści rozgrywających się w różnych punktach w czasie i naszkicowaniu pomiędzy nimi sieci powiązań. Bohaterowie tych historii usytuowani są na styku różnych skal czasowych: czasu mechanicznego, ewolucji, fizyki, historii oraz ery cyfrowej. Te wielorakie skale czasowe podporządkowane są koncepcji Wiecznego powrotu, która stanowi główną zasadę strukturyzującą film, i która pomaga zilustrować koncept tożsamości sieciowej. Przedstawiając tożsamość zwielokrotnioną, film stanowi jednocześnie refleksję nad doświadczeniem czasu i współzależnościami pomiędzy jednostkami w globalnej erze cyfrowej.

Struktura narracyjna filmu

Film, który stanowi błyskotliwy przekład na język filmowy powieści Davida Mitchella *Atlas chmur* (2004), zabiera widza w podróż rozciągającą się w czasie i poprzez glob, począwszy od roku 1849, a skończywszy na erze postapokaliptycznej, od wysp Pacyfiku po kolonię na obcej planecie. W roku 1849 Adam Ewing (Jim Sturgess) płynie do San Francisco, stopniowo podtruwany przez chciwego lekarza Henry'ego Goose'a (Tom Hanks). Ewing ratuje niewolnika, pasażera na gapę Autuę (David Gyasi), który z kolei ratuje Ewinga z rąk Goose'a. W 1936 roku Robert Frobisher (Ben Whishaw) jedzie do Szkocji, by asystować wielkiemu kompozytorowi o nazwisku Vyvyan Ayrs (Jim Broadbent). W wolnym czasie Frobisher nawiązuje romans z jego żoną, Jocastą (Halle Berry) i komponuje *Atlas chmur na sektet*. W 1937 roku w San Francisco dziennikarka Luisa Rey (Halle Berry) prowadzi dochodzenie w sprawie próby zatuszowania skandalu związanego z wadliwym reaktorem jądrowym. W 2012 roku w Anglii wydawca Timothy Cavendish (Jim Broadbent) staje się niewypłacalny, więc jego brat organizuje kryjówkę, która okazuje się domem spokojnej starości. W kolejnej opowieści, w Neo-Seulu roku 2144 genetycznie modyfikowany klon Sonmi-451 (Doona-Bae), ucieka z korporacji, dla której pracuje, przy pomocy aktywisty ruchu oporu Hae-Joo Chang (Jim Sturgess). Nagrywa ona *Deklaracje*, które stają się przykazaniami religijnymi dla mieszkańców Wielkiej Wyspy na Hawajach. Jeden z nich, Zachariasz (Tom Hanks), 106 lat po Upadku pomaga Meronym (Halle Berry) – klonowi z małej

społeczności technologicznie zaawansowanych Profetów – aktywować połączenie satelitarne z kolonią na innej planecie.

Mitchell buduje powieść z sześciu opowieści w różnych gatunkach literackich, przerwanych wpół słowa, by zrobić miejsce kolejnej opowieści, a potem dokończyć je w odwrotnej kolejności. Opowieść Zachariasza jako jedyna pozostaje nieprzerwana; umiejscowiona w części centralnej powieści, stanowi główną opowieść, w której osadzone są pozostałe, niczym chińskie szkatułki czy rosyjskie matryoski (opowieść Ewinga staje się książką czytaną przez Frobishera, który swoje przygody opisuje w listach do Sixmitha, a te z kolei czyta Luisa itd.). Film zaś został pocięty na kilkuminutowe sekwencje, które przeplatają sześć opowieści. Mitchell opisuje strukturę filmu jako „pewnego rodzaju mozaikę puentylistyczną: pozostajemy w każdym z sześciu światów wystarczająco długo, by zacząć hak, po czym od tego momentu film gna ze świata do świata w tempie żonglera, powracając do każdej opowieści na wystarczająco długo, by pchnąć ją naprzód”². Opowieść Zachariasza otwiera i zamyka film, a jej pozostała część wpleciona jest w inne historie.

Częste przeskoki pomiędzy opowiadanymi historiami, którym towarzyszy struktura autorefleksyjna, zatrzymują progresję czasu. Pomimo że każda opowieść wydaje się zakotwiczona w czasie za pomocą znaczników czasowych i przestrzennych, iluzja chronologicznej linearności i spójności wkrótce zostaje zburzona, gdyż wiecznie powracające struktury destabilizują jakiekolwiek poczucie temporalności sekwencyjnej i przyczyniają się do luk narracyjnych, przez które widoczne są inne światy. Przeskoki pomiędzy warstwami czasowymi nie pozwalają widzowi uszeregować wydarzeń chronologicznie, gdyż różne opowieści przedstawione w filmie nie należą do tej samej trajektorii czasowej. Struktura narracyjna filmu polega więc na tym, że – słowami Ursuli Heise – „podczas gdy wydarzenia postępują na jednym poziomie, zawieszono zostają na innych poziomach, aż narracja do nich powróci”. W międzyczasie, interwały czasowe pomiędzy opowieściami wypełnione są narracją, która należy do innego momentu w czasie³.

Niechronologiczna, zapętlona narracja filmu *Atlas chmur* sprawia, że można go zaliczyć do trendu narracji złożonych, które narodziły się we współczesnym kinie i telewizji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku jako odpowiedź na przyspieszenie i fragmentaryczność świata. Narracje te zestawiają w obrębie jednego filmu czy serialu wiele płaszczyzn czasowych, które opierają się tradycyjnym relacjom przyczynowo-skutkowym, a zamiast tego angażują się w relacje wielo-

2. David Mitchell, *Translating “Cloud Atlas” into the Language of Film*, „Wall Street Journal”, 19.09.2012, <<http://www.wsj.com/articles/SB1000087239639044367540457806087011158076>> (8.08.2017).

3. Ursula K. Heise, *Chronoschisms. Time, Narrative and Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 61.

kierunkowe⁴. Oprócz manipulacji czasem, cechami charakterystycznymi takich narracji są: subiektywny niewiarygodny narrator, niejasności przestrzenne, niejednoznaczność wydarzeń i ich zapętlenie oraz zwroty wydarzeń obracające fabułę na nice. Jednocześnie, zwykle eksplorują one też ludzką świadomość; pamięć, sny, choroby i zaburzenia psychiczne czy też inne stany świadomości. Narracje te wymagają aktywnego uczestnictwa w seansie od widza, od którego oczekuje się, że sam znajdzie sens w układance filmowej.

Mityczny czas Wiecznego powrotu

Nadrzędną ramą organizującą film jest koncepcja Wiecznego powrotu, i to w nią wpisane są inne skale czasowe. Doktryna Nietzschego zakłada, że czas jest nieskończony, ale liczba konfiguracji wydarzeń jest skończona i dlatego muszą się one powtarzać w nieskończoność. Ponieważ teoria Nietzschego jest problematyczna i czasami dwuznaczna, badacze mają podzielone zdanie na temat tego, czy Nietzsche postuluje powrót świata w tej samej postaci czy w innej⁵. *Atlas chmur* reprezentuje Wieczny powrót zgodnie z interpretacją Gilles'a Deleuze'a: to, co powraca, to nie to samo, ale sama różnica; innymi słowy, to nie wydarzenia powracają dokładnie w takim samym porządku, ale *schematy* wydarzeń. Jak wyjaśnia Deleuze, to różnica i przypadek powracają w procesie Wiecznego powrotu⁶. Współgrając z tą interpretacją, we wszystkich opowieściach *Atlasu chmur* powracają schematy wydarzeń, aktywne siły, które tworzą historię: chciwość, przemoc, żądza władzy, walka o wolność, poszukiwanie miłości. Cykliczny charakter tych sił opiera się linearności historii i jej jednokierunkowości i odrzuca zachodnią ideę postępu. Jednym z dowodów na to jest fakt, że opowieść Zachariasza, rozgrywająca się w XXIV wieku, nie pokazuje najbardziej zaawansowanego społeczeństwa, ale społeczeństwo z epoki kamienia, ilustrując w ten sposób Wieczny powrót wzrostu i upadku.

Film odzwierciedla Wieczny powrót za pomocą zazębień, przypadków, zagadkowych momentów rozpoznania, snów i odczuć *déjà vu*, a także powtarzających się motywów, tematów i obrazów, którą to metodę podsumowuje zasada

4. Zob. *Kwartalnik Filmowy* pt. „Wymiary czasu”, 86/2014 oraz *Ekrany* pt. „Nowe narracje”, 1/2014.

5. Ponieważ teoria Nietzschego jest problematyczna, Joan Stambaugh proponuje, że interpretacje tej teorii muszą „wyjść poza teksty Nietzschego w tym temacie, opublikowane czy niepublikowane. Jeśli skupimy się tylko na teorii Wiecznego powrotu, niemożliwe będzie rozwiązanie ogromnych problemów zawartych w jego myśli”. Joan Stambaugh, *Nietzsche's Thought of Eternal Return*, John Hopkins, Baltimore 1972, s. 103.

6. Zob. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydaw. KR, Warszawa 1997.

kompozycyjna hipnotycznego *Atlasu chmur na sekstet*: „»sekstet nachodzących na siebie solistów«: fortepian, klarnet, wiolonczela, flet, obój i skrzypce, każdy gra swoim własnym językiem, we własnej tonacji, gamie i barwie”⁷, który Frobisher pisał, wyobrażając sobie, „jak spotykamy się znowu i znowu... w kolejnych wcieleniach, w kolejnych wiekach”⁸. „Nachodzący na siebie soliści” odnoszą się nie tylko do powiązań pomiędzy opowieściami, podkreślonymi i zapadającymi w pamięć motywami muzycznymi, ale także do bohaterów każdej opowieści, którzy stanowią inkarnacje tej samej świadomości, zamieszkującej różne ciała w różnych punktach w czasie. Każdy z bohaterów posiada znamię w kształcie komety, które symbolizuje połączenie, „kontynuację w obrębie różnicy”, „znacznik wspólnego materiału genetycznego”⁹. W filmie dodatkowo ci sami aktorzy pojawiają się w większości opowieści, zmieniając płeć i rasę, co stanowi poszerzenie tematu Wiecznego powrotu i transmigracji dusz. Nachodzenie jednego strumienia czasu lub jaźni na drugą ujawnia się na przykład, gdy Zachariasz śni o wydarzeniach z innych wcieleń lub gdy Frobisher komponuje *Atlas chmur na sekstet*, którego trzydzieści siedem lat później nie może przestać słuchać pracownik sklepu muzycznego (grany przez tego samego aktora), i który wydaje się znajomy Luisie, choć nie mogła go słyszeć. Film odwołuje się także bezpośrednio do teorii Nietzschego: tytuł jednej z kompozycji duetu Frobisher i Ayrś to *Wieczny powrót*, a doktor Goose twierdzi, że w mózgu chorego Ewinga zadomowił się robak – jego kształt na obrazku, który mu pokazuje Goose, to kształt Uroborosa.

Ekspozycja filmu sygnalizuje tematy połączenia i Wiecznego powrotu przez początkowy obraz niepodzielonego świata, w którym Zachariasz ma holistyczny wgląd w swoje przeszłe życia i widzi siebie jako część sieci przodków: „Wiatr się wzmaga, chłód gryzie do kości. Taki wiatr przynosi głosy. Przodkowie nawołują, opowiadają historie, zmieniają się w chór głosów”¹⁰. Fragmentacja tej holistycznej jedności zapowiedziana jest poprzez odzieranie z Zachariasza jednego życia za drugim¹¹. Obraz Zachariasza siedzącego przy ognisku na początku i końcu filmu spina klamrą opowieści o jego innych inkarnacjach, „wszystkie życia, w jakich kiedykolwiek żyła moja dusza, aż do hen-hen wstecz, przed Upadkiem”¹². Zachariasz jest jedynym bohaterem, który zdaje sobie sprawę, że pozostali główni bohaterowie każdej opowieści są jego innymi wcieleniami. Podkreśla to jego deklaracja:

7. David Mitchell, *Atlas chmur*, przeł. Justyna Gardzińska, Wydawnictwo MAG, Warszawa 2012, s. 469.

8. *Atlas chmur*, reż. Tom Tykwer, Lilly i Lana Wachowski, dyst. Kino Świat, Hongkong, Niemcy, Singapur, USA, 2012.

9. Jay Clayton, *Genome Time: Post-Darwinism then and now*, „Critical Quarterly”, 2013, 55/1, s. 71.

10. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

11. Mitchell, *Atlas chmur*, s. 308.

12. Mitchell, *Atlas chmur*, s. 308.

„Jeden głos jest inny, jeden głos szepcze, szpieguje w ciemnościach diabeł – Stary Georgie. Słuchajcie mnie dobrze, a opowiem wam o naszym pierwszym spotkaniu oko w oko...”¹³, po której następuje cięcie do kolejnej historii. Tam ja Zachariasza przekształca się w ja Ewinga jako kolejnej inkarnacji tej samej świadomości, i Ewing kontynuuje opowieść Zachariasza, mówiąc: „Tak oto znajomość z dr Henrym Goose’em zawarłem”¹⁴. Zachariasz identyfikuje się więc z Ewingiem, inną postacią ze znamieniem, a nie z Goose’em, choć zarówno Zachariasza, jak i Goose’a gra Tom Hanks. Goose stanowi tutaj wcielenie „diabła”, którego Zachariasz/Ewing spotyka „oko w oko”. Następnie pozostałe historie zostają wprowadzone *in medias res*, w momencie, gdy ich protagoniści znajdują się w niebezpiecznych sytuacjach, spotykając diabła „oko w oko” (Luisa jest śledzona, Frobisher zamierza popełnić samobójstwo, Sonmi jest przesłuchiwana przed egzekucją), a jedynie wydawca Cavendish jest bezpieczny, by wyjaśnić zasadę organizującą wspomnienia, które pisze. Wyjaśnia on w ten sposób zarazem strukturę filmu, stając się rzecznikiem reżyserów: „Moja wieloletnia kariera wydawcy utwierdziła mnie w przekonaniu, że zaburzona chronologia i podobne sztuczki jedynie zakłócają przekaz. Jednak, drogi czytelniku, przy odrobinie cierpliwości powinieneś uznać, że w tym szaleństwie tkwi jakaś metoda”¹⁵. W przewrotny sposób jednak po tym, jak Cavendish z niecierpliwością odrzuca atemporalne techniki jako potencjalny sposób organizacji wspomnień, reżyserowie wykorzystują tę samą „zaburzoną chronologię i podobne sztuczki” jako strukturę narracyjną filmu.

Punkty przejścia pomiędzy krótkimi sekwencjami narzuca logika Wiecznego powrotu – zorganizowane są one na zasadzie wiecznie powracających schematów. Schematy te odnoszą się do podobieństw pomiędzy trajektoriami życia bohaterów (uwięzienie, ucieczka, niebezpieczna sytuacja), a także przedmiotów, które splatają opowieści i stanowią część wielu światów (Goose odrywa turkusowe guziki od kamizelki Ewinga, podczas gdy Zachariasz w innej historii znajduje jeden z tych guzików w lesie; Frobisher pisze listy do przyjaciela Sixmitha (James D’Arcy), które Luisa czyta w innej czasoprzestrzeni, i tak dalej). Mikrosekwencje mogą też być połączone za pomocą motywów. Jednym z najważniejszych motywów jest motyw drzwi, na przykład Zachariasz obiecuje zabrać Meronym „do drzwi diabła”, po czym następuje cięcie i przejście do opowieści Cavendisha w momencie, gdy otwiera się brama i recepcjonista mówi „Tędy”. Następnie metalowe drzwi mieszkania Hae-Joo Changa otwierają się w innej opowieści i mówi on do Sonmi: „Chodź”. Po cięciu Meronym przechodzi przez drzwi, i tak dalej. Drzwi zwykle symbolizują przejście z jednego świata, mentalności lub stanu do drugiego,

13. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

14. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

15. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

przejście pomiędzy znanym i nieznanym; wskazują również na początek, koniec i zmianę¹⁶. Podobnie się dzieje w filmie – metafora otwierających się i zamykających drzwi służy Sonmi do wyjaśnienia przejścia jednej jaźni w drugą: „Wierzę, że śmierć to tylko drzwi. Gdy jedno się zamyka, kolejne się otwierają”¹⁷. Zatem drzwi reprezentują połączenie pomiędzy inkarnacjami, a przejścia pomiędzy opowieściami stają się przejściami pomiędzy wcieleniami.

Pusty czas

Najważniejszą cechą charakteru połączonych postaci jest ich opór wobec *status quo*, w którym Darwinowskie prawo „Słabi to jadło silnym na sadło”¹⁸ okazuje się paradygmatem, który rządzi biegiem historii. Każdy z bohaterów walczy o polityczną demokratyzację, opierając się ideologii, z którą związany jest sztywny czas mechaniczny – siła napędowa historii i postępu. Został on opisany przez Waltera Benjamina w tekście *Theses on the Philosophy of History*, na który wpływ miała doktryna Wiecznego powrotu Nietzschego, jako „jednorodny pusty czas”¹⁹. Czas jest „pusty”, ponieważ wypełniony jest monotonnymi bezsensownymi czynnościami, lekceważącymi psychologiczne niuansy czasu przeżywanego, prowadząc do dehumanizacji, depersonalizacji i unicestwienia żyjącego bytu czasowego²⁰. Benjamin argumentuje, że postępowanie ludzkości przez jednorodny pusty czas jest ściśle związane z postępowaniem historycznym²¹. Innymi słowy, dominująca koncepcja czasu opiera się na czasie pracy i bez narzucenia jej ludziom, postęp – rozumiany jako rozwój cywilizacji – nie jest możliwy. Przywrócenie cywilizacji po Upadku zależy od powrotu do linearnego czasu mechanicznego: „Cywilizowani ludzie potrzebują czasu, a jak ten zegar zemrze, to czas zemrze z nim, a wówczas jak wrócimy napowrót do Dni Cywilizacji, jakie były przed Upadkiem?”²².

Czas mechaniczny, któremu towarzyszy opresyjność historii i postępu, stoi w opozycji do różnorodności czasu ludzkiego, ewolucyjnego, mitycznego, cyfrowego i czasu fizyki, z których każdy konotuje różnorodność i mnogość możliwości. Dlatego też, nawet jeśli przyszłość jawi się jako beznadziejny Wieczny powrót przeszłej przemocy, krzywdy i kolonizacji, koncepcja Wiecznego powrotu nie jest

16. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2006, s. 70.

17. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

18. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

19. Zob. Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, w: *Illuminations. Essays and Reflections*, red. Hannah Arendt, Houghton Mifflin Harcourt, New York 1968, s. 253–264.

20. Rhiannon Firth, Andrew Robinson, *For the Past yet to Come: Utopian Conceptions of Time and Becoming*, „Time & Society”, 2013, 23/3, s. 5.

21. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, s. 261.

22. Mitchell, *Atlas chmur*, s. 267.

pozbawiona możliwości przepisania przyszłości. Nietzsche afirmuje Wieczny powrót jako środek do przepisywania historii, który zawiera w sobie wzmocnione poczucie możliwości temporalnych. Odrzuca on linearny progresywizm – każdy moment obfituje dla niego w możliwości z każdym nowym rzutem kostką²³. Jego koncepcja stawania się zakłada rozumienie tożsamości jako procesu oraz możliwość redefiniowania siebie²⁴. Zgodnie z tym, działania bohaterów w *Atlasie chmur*, dążących do przepisania przeznaczonej im przyszłości zakłócają jednorodny pusty czas i poprzez to dokonują pęknięcia w kontinuum historii. Czas staje się poprzez to przypadkiem Benjaminowskiego *jetzt-zeit*, „teraz-czasu”, czy też czasu mesjanistycznego, który stanowi usytuowanie sprawczości historycznej²⁵. Czas mesjanistyczny rozłamuje opozycję binarną między czasem linearnym i cyklicznym, pozwalając na realizację zaniedbanych do tej pory możliwości przez radykalny rozłam, przez który można zakłócić „ciągłość przyszłości z przeszłymi zwycięstwami agresorów”²⁶. Rozłam *jetzt-zeit* wskazuje na „pojawienie się nowości w historii. Zastępuje on nowość jako powrót tego samego w kapitalizmie poczuciem radykalnej nowości”²⁷. Każdy koniec staje się nowym początkiem w Wiecznym powrocie, a końce zawierają potencjał odnowy.

Przełamania wiecznie powracającego schematu można dokonać przez realizację jednej z wielu alternatywnych przyszłości. Film łączy ideę wielorakich możliwości zawartą w Wiecznym powrocie z podobnym postulatem teorii kwantowych, proponując prowizoryczną i pełną możliwości naturę rzeczywistości i historii osobistej:

Wiara, jak strach czy miłość jest siłą, którą powinniśmy rozumieć tak, jak rozumiemy teorię względności czy zasadę nieoznaczoności. Zjawiska, które wpływają na przebieg naszego życia. Wczoraj moje życie podążało w jednym kierunku. Dzisiaj obrało odmienny kurs. Wczoraj nie byłbym zdolny do tego, co zrobiłem dzisiaj. Siły te, które często zmieniają czas i przestrzeń, które zmieniają nasze postrzeganie samych siebie zaczynają się przed naszym narodzeniem i trwają na długo po śmierci. Nasze wybory, jak trajektorie kwantowe czasem się przecinają. Każdy punkt przecięcia, każde spotkanie przynosi nowe możliwości²⁸.

Zgodnie z fizyką kwantową, na poziomie atomowym przyszłość jest niezdeterminowana i istnieją tylko prawdopodobieństwa, dlatego też nasza trajektoria w czasie

23. Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, red. Adrian del Caro and Robert Pippin, Cambridge University Press, Cambridge, New York 2006, s. 212.

24. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, red. Walter Kaufmann, przeł. Walter Kaufmann, R. J. Hollingdale, Random House, New York 2011, s. 331.

25. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, s. 261.

26. Firth, Robinson, *For the Past yet to Come*, s. 10.

27. Firth, Robinson, *For the Past yet to Come*, s. 9.

28. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

nie jest teleologiczna, lecz poddaje się rekonfiguracji. Ten potencjał wielorakich możliwości wyraża w filmie wspomniana metafora drzwi, nieobecna w książce, a dodana przez reżyserów. Jest ona bardzo ważnym motywem w twórczości Wachowskich, zwłaszcza w trylogii *Matrix* (1999–2003), w której drzwi zawsze oznaczają wybór, rozgałęziającą się drogę, zdobywanie nowego doświadczenia, a nawet oświecenie. Podobnie jak *Matrix*, *Atlas chmur* eksploruje opozycję pomiędzy wolną wolą a przeznaczeniem, a także możliwości, które stwarza moment wyboru. Potencjalności spinają różne plany czasowe, jednak ich porządek w filmie stanowi także manifestację odrzucenia przez nową fizykę – i narracje złożone – rozróżnienia pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, pozwalając fabule skakać wprzód i w tył w czasie, przecinając warstwy narracyjne i powodując pomiędzy nimi śpięcia. Jeśli znamię wskazuje na zmieniające się ciała, które zamieszkuje ta sama świadomość w różnych momentach w czasie, to ci sami aktorzy grający różne role wskazują na wielorakie możliwości, zawarte w chwili wyboru, a także potencjał (od dobra do zła), zakodowany w naturze ludzkiej.

Czas cyfrowy

Wielowarstwowa struktura *Atlasu chmur* odzwierciedla i komentuje zmiany w postrzeganiu i doświadczaniu czasu w epoce cyfrowej, gdy czas charakteryzuje natychmiastowość, jednoczesność, fragmentacja i przyspieszenie. Carmen Leccardi opisuje przyspieszenie czasu jako „kompresję czasową naszych codziennych czynności. ... proces, zgodnie z którym ilość czynności w danym okresie czasu wzrasta”²⁹, konsekwencją czego jest załamanie się temporalności linearnej i zastąpienie jej synchronicznością wielokierunkowych czynności. Nasze doświadczenie czasu pokawałkowane jest na małe segmenty, które nie mają ze sobą związku, i które tworzą wieczną teraźniejszość, odseparowaną od przeszłości i przyszłości. Internet i technologie pozwalają nam wybrać czas pracy i interakcji w zglobalizowanym świecie płynnych granic pomiędzy narodami, strefami czasowymi i podziałami przestrzennymi. Jak zauważa Nicholas Carr, internet przeprogramowuje nasze mózgi, co wpływa na znaczną zmianę sposobu, w jaki czytamy, formujemy wspomnienia, komunikujemy się i socjalizujemy³⁰. Rozciągnięty, a jednocześnie skompresowany czas, pęczniejący od nadmiaru wydarzeń, wpływa na deficyt uwagi i powierzchowność zaangażowania i zrozumienia. Robert Hassan nazwał

29. Carmen Leccardi, *New Temporal Perspectives in the „High-Speed Society”*, w: 24/7: *Time and Temporality in the Network Society*, red. Robert Hassan, Ronald E. Purser, Stanford University Press, Stanford 2007, s. 27.

30. Zob. Nicholas Carr, *Płytki umysł. Jak internet wpływa na nasz mózg*, przeł. Katarzyna Rojek, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2012.

ten rodzaj temporalności „cyber-czasem” czy też „czasem sieci”³¹, podczas gdy Garrett Stewart używa terminu „cyfroczas”³².

Atlas chmur ilustruje dynamikę i przyspieszenie czasu w XXI wieku poprzez strukturę narracyjną: fragmentację narracji, szybki bieg wydarzeń, nagłe cięcia pomiędzy opowieściami, jednoczesne zaangażowanie w sześć historii i zanurzenie w wiecznej terażniejszości. Wieczna terażniejszość „czasu sieci” pokazana jest za pomocą montażu równoległego, który pomaga stworzyć wrażenie, że sześć historii odbywa się jednocześnie i skłania widza do traktowania filmu jako serii terażniejszości. Ciągłe przecinanie się różnych planów czasowych skutkuje pętlami czasowymi, a Wieczny powrót destabilizuje relacje przyczynowo-skutkowe oraz rozróżnienie pomiędzy przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Taka koncepcja czasu zgodna jest z Deleuzjańską teorią czasu, według której czas nie stanowi linearnego następstwa momentów, ale synchroniczność różnych warstw czasu³³. Każda terażniejszość połączona jest pionową linią ze swoją przeszłością i przeszłościami innych terażniejszości, które razem stanowią jedno współlistnienie³⁴. Czas skutkiem tego przyjmuje kształt kłacza, sieci rozgałęzień, obejmujących każdą możliwość³⁵. Deleuze twierdzi, że powtórzenie zależy od współlistnienia, a nie sukcesji. W jego rozumieniu, powtórzenie jest wielokierunkowe i nie jest nastawione na żaden końcowy przedmiot czy cel³⁶. Nietzsche także pisze o współlistniących planach czasowych: „Konieczne byłoby, by całość rozpuściła się w nieskończoną liczbę identycznych pierścieni i sfer egzystencjalnych, i w ten sposób zobaczylibyśmy niezliczone i identyczne światy WSPÓLISTNIEJĄCE obok siebie. Czy konieczne jest, bym to przyznał? Czy konieczne jest postulować wieczne współlistnienie oprócz wiecznego następowania po sobie identycznych światów”³⁷.

Szuję filmu imituje jednoczesność internetu. Sześć okien *Atlasu chmur* jest jakby otwartych jednocześnie, by ułatwić wielozadaniowość, podobnie jak w filmie Mike’a Figgisa *Timecode* (2000). W *Timecode* ekran podzielony jest na cztery sekcje, które prezentują cztery nieprzerwane strumienie wydarzeń, pozwalając widzowi wybrać, na którym chce się skoncentrować w danej chwili. Zarówno *Timecode*, jak i *Atlas chmur* stanowią przykłady tego, co Alissa Quart nazwała

31. Robert Hassan, *Network Time*, w: 24/7, red. Hassan, Purser, s. 37–61.

32. Garrett Stewart, *Framed Time. Toward a Postfilmic Cinema*, University of Chicago Press, Chicago 2007, s. 8.

33. Gilles Deleuze, *Bergsonism*, przeł. Hugh Tomlinson, Zone, New York 1990, s. 59.

34. Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 317.

35. Deleuze, *Kino*, s. 276.

36. Adrian Parr, *Repetition*, w: *The Deleuze Dictionary*, red. Adrian Parr, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, s. 224–25.

37. Nietzsche, za: Paul D’Iorio, *The Eternal Return: Genesis and Interpretation*, „The Agonist: A Nietzsche Circle Journal”, 2011, 4/1, s. 2. [Przeł. S.F.]

„kinem hiperłączy”. W takim filmie splata się wiele historii, zmuszając widza, by mentalnie skakał w obrębie jednej historii i pomiędzy historiami w sposób podobny do surfowania po internecie³⁸. Figgis twierdzi, że widzowie zostali przygotowani do oglądania takich filmów, gdyż codzienna „dieta multimediów i skakania po kanałach wpłynęła na wyrafinowanie nowoczesnych kinomanów, wyposażając ich w sposoby przetwarzania ataku informacji, którymi są bombardowani z różną częstotliwością”³⁹.

Struktura *Atlasu chmur* i *Timecode* wypływa więc z doświadczenia czasu w XXI wieku. Jak zauważa James Gleick, przyspieszenie tempa filmów jest skutkiem przyspieszenia tempa życia⁴⁰, co jest ewidentne w narracjach złożonych, które łączą dynamiczny ruch obrazu-ruchu z polifonią ram czasowych zestawionych ze sobą. Poprzez zestawienie ze sobą wielu temporalności czasu mitycznego, ewolucji, fizyki, historii i ery cyfrowej oraz stworzenie połączonych postaci, *Atlas chmur* wpisuje się w temat globalnego połączenia i współistnienia, spowodowanego mediami i globalizacją. Film pokazuje synchroniczność i uwikłania pomiędzy ludźmi i miejscami, pomiędzy nomadami podróżującymi poprzez niekompatybilne teraźniejszości różnych stref czasowych. Już tytułowa sekwencja filmu czyni do tego aluzję: tytuł pojawia się na tle mapy świata, potem chmur, a na końcu oceanu – glob, połączenie i czas to więc znaczniki następujące szybko po sobie, zapowiadając tematy filmu.

Tożsamość sieciowa

Zaproponowany przez film koncept podmiotowości odpowiedni dla ery cyfrowej to tożsamość sieciowa, która jest zarówno indywidualna, jak i mnoga, oddzielona i połączona jednocześnie. Każdy główny bohater sześciu opowieści filmu prowadzi swoje życie w danym miejscu i czasie, ale jednocześnie należy do większej całości. Film wykorzystuje kilka metafor przestrzennych, które symbolizują tę tożsamość sieciową i przekładają relacje czasowe filmu na formę wizualną. Poza wspomnianą metaforą drzwi, świadomość przeobrażającą się z jednego stanu w inny symbolizuje tytułowy atlas chmur, które zmieniają się w kalejdoskopie Wiecznego powrotu. Chmury w atlasie pokazane są jako zmienne, przekształcające się z jednego kształtu w drugi, podobnie jak dusze, zawsze w stanie stawania-się-innymi: „Dusze przemierzają wieki, jak chmury przemierzają niebo i choć ani kształt chmury, ani barwa, ani wielkość nigdy takie

38. Zob. Alissa Quart, *Networked*, „Film Comment”, 2005, 41/4, s. 48–51.

39. *Film of the Month: Timecode* (2000), „Sight & Sound”, 2000 <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/560>>. (8.08.2017).

40. James Gleick, *Faster. An Acceleration of Just about Everything*, Pantheon Books, 1999, s. 9.

same nie zostają, ciągle jest chmurą. I tak samo z duszą jest. Kto rzecz może, skąd chmura przywiała? Albo kto tą duszą będzie jutro?”⁴¹. Wyrażenie „atlas chmur” sugeruje mapowanie, co stanowi sprzeczność, gdyż niemożliwe jest sporządzić mapę chmur. Film (i powieść) pokazuje więc czasową mapę chmur; świadomość, która krzepnie w stan przejściowy zanim przekształci się w coś innego.

Inną metaforą połączenia jest tu ocean; życie ludzkie przedstawione jest jako „jedna kropla w nieskończonym oceanie”⁴². Ewing postrzega w tym obrazie nie samotność i brak znaczenia, ale siłę bycia częścią całości: „czymże jest każdy ocean, jeśli nie morzem kropli?”⁴³. Bohaterowie stanowią część większej całości w połączonej sieci współzależności, a ich działania i konsekwencje tych działań mają oddźwięk w czasie. Ich wpływ na innych ludzi Sonmi podsumowuje takimi słowami: „Istotą naszego nieśmiertelnego życia są skutki wypowiedzianych przez nas słów i nasze czyny, odbijające się w czasie. Nasze życie nie należy do nas. Od łona po grób, jesteśmy związani z przeszłością i teraźniejszością innych ludzi. A każdą zbrodnią i okazaną dobrocią tworzymy naszą przyszłość”⁴⁴. Esencja ludzka wydaje się zatem ulokowana poza granicami czasowymi i przestrzennymi.

Powracające obrazy statków i wody dodatkowo podkreślają niestałość granic, plastyczność czasu i tożsamości w procesie stawania się innym. Woda płynie pomiędzy opowieściami, wskazując na elastyczność przejść pomiędzy jaźniami: Pacyfik, rzeka, do której wpada Luisa, zalanie tunelu, którym uciekają Sonmi i Chang, powódź Neo-Seulu. Morze czy ocean oznaczają narodziny, nieświadomość zbiorową, stan pomiędzy potencjałem a rzeczywistością, stany przejściowe oraz zmienność kształtu i ciągle fluktuacje⁴⁵. To symbol czasu i wieczności, obejmujący wszystkie kontinua czasowe, „konceptualne źródło samego czasu”⁴⁶.

Kolejną metaforą temporalności cyfrowej i globalnych współzależności jest metafora talerzy, zaakcentowana w filmie i przekształcona w spektakl. Sekwencja snu, w której Frobisher i Sixsmith radośnie tłuką stosy talerzy w zwolnionym tempie, w książce znajduje się na początku historii Frobishera. Reżyserzy umieszczają tę scenę w części centralnej filmu, sprawiając, że talerze w sposób bardziej spektakularny przejmują funkcję metafory chmur. Zburzenie porządku porcelany w stosach i stłuczenie jej na małe kawałki przypomina to, co Tykwer i Wachowscy zrobili z tortem powieści Mitchella – także zburzyli porządek narracyjnych planów czasowych i połamali je na kawałki. Talerze symbolizują równoczesność różnych planów czasowych w filmie, ale także holizm podmiotowości – protagoniści

41. Mitchell, *Atlas chmur*, s. 328.

42. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

43. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

44. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

45. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 230–232.

46. Jay Griffiths, *Pip Pip. A Sideways Look at Time*, Flamingo, London 1999, s. 9.

ze znamieniem stanowią część całości w taki sam sposób, jak stłuczone kawałki stanowiły część talerza. Obraz talerzy zawieszonych w powietrzu analogiczny jest w swojej wymowie do obrazu ściany kul zatrzymanych przez Neo (Keanu Reeves) w *The Matrix* i *Matrix Reloaded* oraz obrazu powiększonych kropli deszczu w *Matrix Rewolucje* (2003). Obrazy te odzwierciedlają skrajne transformacje rozciągniętego i spowolnionego czasu w *bullet time* i ilustrują spacializację czasu, wynikającą z rewolucji cyfrowej. Są one jak chwile czasu zawieszone w powietrzu, zatrzymane w ruchu, gotowe, by je reorganizować i manipulować w komputerze. Symbolizują one synchroniczność segmentów czasowych w wiecznej teraźniejszości.

Koncept transmigracji dusz, wyrażony poprzez holistyczną metaforę i Wieczny powrót odzwierciedla elastyczność i zmienność tożsamości w wyniku spotkań międzykulturowych w XXI wieku. Rezonuje on z koncepcją „tożsamości nomadycznej” Rosi Braidotti, za pomocą którego opisuje ona współczesną tożsamość. Braidotti dokonuje rozróżnienia pomiędzy nomadem a migrantem czy uchodźcą – nomad wyrzeka się pragnienia stałości, zamiast której pragnie „tożsamości utworzonej ze stanów przejściowych, następujących po sobie przesunięć, skoordynowanych zmian; bez i przeciwko jakiejś istotowej jedności”, składających się z „określonych, sezonowych wzorców” przemierzania po raczej utartych szlakach. Jest to spójność, której źródłem są powtórzenia, cykliczne ruchy, rytmiczne przemieszczenia⁴⁷. Cavendish nawiązuje do takich cyklicznych ruchów w ten sposób: „Przecinamy nasze stare ścieżki, jak łyżwiarze figurowi”⁴⁸. Odnosząc się do Deleuzjańskiego pojęcia stawania się, przyjętego od Nietzschego, Braidotti pisze o nomadycznym stawaniu się, które jest „intensyfikowaniem wzajemnych powiązań”⁴⁹. Stawanie się, często kojarzone z mitem Wiecznego powrotu, nie jest skutkiem porównania punktu początkowego z końcowym, ale każde wydarzenie stanowi „unikalny moment kreacji w ciągłym przepływie zmian w kosmosie”. W Wiecznym powrocie stawanie się może więc być rozumiane jako niekończący się produktywny powrót różnicy⁵⁰. Braidotti deklaruje, że punktem wyjścia nomadyzmu powinno być przemyślenie „cielesnych korzeni podmiotowości”⁵¹. Podczas gdy mówi ona głównie o podmiocie feministycznym, Mitchell, a także Tykwer i Wachowscy rekonceptualizują cielesne ugruntowanie podmiotowości w kategoriach holizmu i Wiecznego powrotu, proponując, by świadomość była odseparowana od ciała, a zamiast tego czasowo zamieszkiwała różne ciała.

47. Rosi Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. Aleksandra Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 1994, s. 50.

48. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

49. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 29.

50. Cliff Stagol, *Becoming*, w: *The Deleuze Dictionary*, red. Parr, s. 22.

51. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 27.

Atlas chmur proponuje koncepcję tożsamości indywidualną i mnogą, oddzieloną i połączoną jednocześnie. Podmiotowość składa się ze zlepką doświadczeń, snów, podświadomej wiedzy o przeszłych inkarnacjach świadomości oraz poczucia połączenia z innymi poprzez czas i przestrzeń. Ta świadomość jako całość rozpościera się przez różne ery historyczne świata, od XIX wieku do odległej przyszłości, krystalizując się od czasu do czasu w indywidualnej formie Roberta Frobishera, Luisy Rey czy Sonmi, unikalnych w swoich manifestacjach. Fragmentaryczność tożsamości wyrażona jest przez strukturę filmu, składającego się z pokawałkowanych opowieści, a także przez to, że jaźnie odradzają się w nowych, acz powiązanych ze sobą kształtach. Wpisując się w koncepcję podmiotowości nomadycznej Braidotti, świadomość w *Atlasie chmur* nie przyjmuje żadnego rodzaju podmiotowości ani identyfikacji narodowej na stałe, ale „tworzy konieczne usytuowane połączenia, które pozwalają mu (jej) przetrwać”⁵². Nomad to podmiotowość transgresyjna, która jest „postmetafizycznym, intensywnym i wielowymiarowym bytem, który funkcjonuje w sieci wzajemnych powiązań”, niemożliwy do zredukowania do „linearnej, teleologicznej formy podmiotowości”⁵³. Jest ona transgresyjna także w pragnieniu podważenia ustanowionych konwencji społecznych. Podmiotowość nomadyczna jest „rodzajem oporu politycznego wobec hegemonicznych i wykluczających ujęć podmiotowości”⁵⁴, alternatywnym sposobem na wyrażanie siebie. *Atlas chmur* proponuje więc alternatywny model tożsamości, która nie jest ograniczona do jednego stanu bycia i jednej płaszczyzny czasowej, i jako taka stanowi model na miarę XXI wieku.

Przyspieszenie czasu i rozwój technologii w XXI wieku doprowadziły do transformacji czasu i przestrzeni, a te nowe konceptualizacje zaważyły z kolei na konstrukcjach tożsamości jednostki. Kultura cyfrowa narusza tradycyjne rozumienie tożsamości osobowej jako kontynuacji pamięci w czasie linearnym, kreując jednostki, których ciała oddzielone są od świadomości lub od rzeczywistości fizycznej, takie jak wspomniane klony, awatary, świadomą sztuczną inteligencję, genetycznie zmodyfikowanych mutantów oraz jednostki oddzielone od właściwej dla nich czasoprzestrzeni. Te nowe tożsamości, które nie podlegają ucieleśnieniu czy też powiązaniu z jednym ciałem lub osią czasu – wśród których znajdują się bohaterowie *Atlasu chmur* – charakteryzują się umiejętnością nawigowania różnorodnych temporalności. Jako takie, sytuują się one poza realistycznymi czy humanistycznymi skalami czasowymi, przekraczając je w stronę posthumanistycznych temporalności i tożsamości.

52. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 63–64.

53. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 66.

54. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 51.

